

# Recrearea “sfintei simplități”<sup>1</sup> în tradaptarea<sup>2</sup> poeziei *Alicante* a lui Jacques Prévert

## (Recreating “Holy Simplicity” while Tradapting Jacques Prévert’s *Alicante*)<sup>3</sup>

Gina MĂCIUCĂ,

“Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania

**Abstract:** Inspired by Gottlieb’s taxonomy, we applied his labels in describing translation of poems, viewed as monosemiotic texts (i. e. communicating through one semiotic channel only; cf Gottlieb 2005: 2), the resulting semiotic diagram would, in all probability, contain the following features: [+intrasemiotic, +interlingual<sup>4</sup>] [+isosemiotic] [+inspirational] [+verbal ST, +verbal TT]. Approached from a semantic-*cum*-semiotic angle, very much in

---

<sup>1</sup> Cf „Venerationi mihi semper fuit non verbosa rusticitas, sed sancta simplicitas”, Sf. Ieronim, *Scrisori*, 57, XII, (Patrologia Latina, XXII, 579).

<sup>2</sup> Cf Termen plăsmuit în speranța interrelaționării lexicale a traducerii cu adaptarea (cf Gambier 2004); ne aventurăm să propunem extinderea aplicării acestuia la cel mai înalt nivel al traducerii inspiraționale, *scil.* al poeziei, în realizarea căreia până și cele mai cuprinzătoare dicționare pragmatico-contextuale nu servesc la nimic când se confruntă cu o avalanșă de idiolectisme și metafore.

<sup>3</sup> Aceasta este o versiune revizuită și adăugită a cercetărilor “Plaisirs d’amour et de traduction: interférences franco-roumaines à travers Jacques Prévert”, publicată în *Atelier de traduction. Le traducteur-un ambassadeur culturel (facteur de médiation entre cultures)* numéro 13, Editura Universității Suceava, 2010, respectiv “Recreating Holy Simplicity: Romanian Renditions of Jacques Prévert’s *Alicante*”, în *Stylistyka (International Journal of Stylistics)*, nr. XVIII /2009: *Style and Creativity*, publicat de Polish Academy of Sciences și Institute of Polish Philology din cadrul Opole University, Opole, Polonia.

<sup>4</sup> Cf also Jakobson, R., 1959, “On Linguistic Aspects of Translation”, in Brewer, R. (ed.), *On Translation*, Cambridge – Massachusetts: Harvard University Press; *apud* Gottlieb 2005: 3.

line with Gottlieb's tenets, the individual stages of the research presented *infra* can be taken to illustrate the following cases: (III) decoding intralingual semantics and semiotics of ST, (IV.1) reception and interlingual rendition of ST by informed TA<sub>1</sub><sup>5</sup> for more or less informed TA<sub>2</sub><sup>6</sup>, (IV.2) 'deferential' vs 'differential' re-translation<sup>7</sup> of ST into the same TL, (V) monosemiotic text turned polysemiotic.

**Keywords:** tradaptation, target audience, monosemiotic vs polysemiotic, re-translation

## I. Observații teoretice

Investigată în vremurile sale de glorie din perspectivă semantică, fonetică, lexicală, morfologică, pragmatică sau estetică – pentru a numi doar câteva dintre multele tipuri, cu cele referențială, conotativă și text-normativă evidențiindu-se cu precădere –, *echivalența* a fost mult timp considerată un concept cheie, precum și cea mai reductibilă strategie în teoria și practica traducerii<sup>8</sup>. Și, deși lucrurile păreau așezate în matcă în această direcție, nu a durat mult până ce vocea din ce în ce mai stridentă a opoziției a început să tulbure apele. Și pe bună dreptate, pentru că definiția echivalenței – acea relație între un text sursă și un text țintă care face posibilă interpretarea celui din urmă ca traducere a celui dintâi – atrage după sine un cerc vicios. Mai precis, echivalența este definită în funcție chiar de conceptul al cărui sens încearcă să îl clarifice. Acest lucru, precum și faptul că, în

---

<sup>5</sup> TA<sub>1</sub>= public țintă 1 = Gellu Naum.

<sup>6</sup> TA<sub>2</sub>= publicul țintă 2, al traducerii lui Gellu Naum.

<sup>7</sup> Cf Armstrong, N., 2005, *Translation, Linguistics, Culture. A French-English Handbook*, Clevedon: Multilingual Matters, *apud* Hăisan 2014.

<sup>8</sup> Cf Stecconi: „Echivalența este crucială în traducere pentru că e relația intertextuală unică, pe care doar traducerile, dintre toate tipurile de texte care există, sunt susceptibile să o conțină” (trad. n.); alte teorii care se bazează pe echivalență în traducere: Tytler (1790), Jakobson (1958), Catford (1965), Nida (1975).

practică, nu doar echivalentele, ci, mai degrabă paradigmele posibilelor echivalente sunt cele pe care traducătorii le procesează și selectează cognitiv, sunt două dintre cauzele pentru care echivalența de sens poate fi cel mult presupusă, dar niciodată verificată, așa cum se întâmplă în matematică cu ecuațiile (Ricoeur, 2006; v. și Baker, 1992, p 6: ”[Echivalența] este influențată de o varietate de factori lingvistici și culturali, și e, prin urmare, întotdeauna relativă”; trad. n.).

Așadar, s-a impus cu necesitate revizuirea atât a rolului traducerii, cât și a statutului traducătorului, deoarece, dacă e să-i dăm Cezarului ce-i al Cezarului, plecând cu raționamentul de la etimologie, v. *translatum*, ca supin al lui *transfere* [= a duce, a căra] – de aici sensul de transportare a informației – , atunci trebuie să acceptăm și realitatea că aceasta, adică traducerea, a fost treptat ridicată de la statutul de componentă indispensabilă a studiului limbii la cel de *sine qua non* al stilului de viață contemporan.

Această perspectivă este coroborată atât de Ricoeur (2006), cu leitmotivul său care sugerează că în călătoria noastră prin viață traversăm zilnic granițe într-o lume care se află ea însăși într-o nevoie disperată de traducere, cât și de observația mai prozaică a lui Gottlieb că “la o reflectare a procesului comunicațional în creștere – de la mesajele text ale celularelor până la prezentări multi-media – apare nevoia tot mai mare de traducere” (2005, web; trad. n.). Și, într-adevăr, despiciând firul în patru, realizăm că nu traducerea în sine e ceea ce contează la urma urmei, ci comunicarea efectuată prin intermediul acesteia, și tindem să îi dăm dreptate lui Gadamer (1993: 282) când afirmă că “unde există comunicare, nu se traduce, se conversează pur și simplu” (trad. n.).

Dar dacă a traduce este echivalent cu a conversa, atunci rezultă că și traducătorii ar trebui să respecte principiul de bază al cooperativității, propus de Grice (1975) și implicaturile

conversaționale derivate din acesta, care consideră că o cunoaștere adecvată a contextului e condiția esențială pentru formularea concluziilor în procesul comunicării. Și ajungem astfel la doar un pas distanță de teoria *skopos* a lui Reiß și Vermeer (1984), care deplasează accentul în traductologie de pe traducerea orientată către descifrarea sensului spre cea tributară funcției/scopului.

Atât teoria *skopos* cât și abordarea funcțională, îndeaproape înrudită cu aceasta, au condus la inversarea perspectivelor în cadrul studiilor traductologice, de la cea *top down* la cea *bottom up*, cu alte cuvinte, de la traducerea orientată spre teorie la cea orientată spre practică, cea din urmă fiind și o sursă constantă de inspirație în propunerea de strategii generale și formularea de noi teorii, într-un efort susținut de separare de lingvistica aplicată, traductologia fiind privită mult timp ca o ramură a acesteia. Că etichetarea în cauză este profund greșită și simplistă o demonstrează volumul mare de cercetări traductologice care se apropie în esența lor mai degrabă de critica literară decât de lingvistică. Această inversare, la rândul său, a așezat în lumina reflectorului adevăratele provocări cu care se confruntă traducătorii, al căror scop ultim a devenit captarea impactului pe care textul original îl are asupra publicului sursă și transmiterea acestuia, în integralitatea sa, către publicul țintă.

Ceea ce, inevitabil, ne pune în fața mult controversatei probleme a competenței traducătorului. Principala dificultate în traducere o reiterează de fapt pe cea pe care teoria trebuie să o depășească atunci când se află *face à face* cu realitatea. Și anume, teoretic, noi învățăm limbile, dar, în realitate, trebuie să traducem texte, sau fragmente din acestea. Tocmai de aceea competența translatorială se subîmparte în cel puțin două tipuri: o competență lingvistică și o competență textuală, pe care Neubert (2000: 7-8) le definește după cum urmează: “[Competența lingvistică este] cunoașterea subtilităților sistemelor gramaticale și lexicale ale limbilor sursă și țintă. Faptul de a fi conștient de schimbările care

au loc permanent în cele două limbi, și care sunt doar parțial preluate de dicționare sau alte lucrări de referință [...] Cunoașterea repertoriilor limbajelor speciale, adică a terminologiilor, precum și a convențiilor sintactice și morfologice în vigoare” (2000: 8, trad. n.)<sup>9</sup>. Competența textuală e pur și simplu abilitatea discursivă, definită de Schäffner ca “o cunoaștere a regulilor și convențiilor textelor, a genurilor, tipurilor de texte, inclusiv a convențiilor tipografice” (2000, trad. n.).

Neubert distinge alte trei subtipuri ale competenței translatoriale privite dintr-o perspectivă diferită: competența referitoare la subiect, competența culturală și competența de transfer. În viziunea sa, traducătorii sunt posesorii unei competențe interculturale, în sensul că “mediază, fără doar și poate, între cultura transmițătorului și cea a receptorului. Ei sunt specialiștii în cultură care combină în tiparul lor mental elemente din amândouă, cel puțin la nivelul cunoașterii, dar nu neapărat și la cel al integrării a ceea ce e frapant, dar și mai puțin vizibil, contrastiv (sau identic) între modelele culturilor sursă și țintă” (2000: 10, trad. n.)<sup>10</sup>. Tocmai de aceea un traducător talentat e cel care surmontează cu eleganță obstacolele – sau “rich points”, în termeni linguaculturali (v. Agar 1994), și în traducerea noastră, amendabilă, “punctele cheie de conflict emoțional” – întâlnite în procesul de asimilare a textului sursă sau alienare a celui țintă. Nu de puține ori, când de- și recodificarea mesajului e chemată să reconcilieze diferențe uriașe între linguacultura sursă și cea țintă, rezultatul poate fi un adevărat șoc cultural, și atunci, în asemenea cazuri extreme, se recurge la utilizarea unui substitut linguacultural. Poate tocmai de aceea Agar înclină în favoarea

---

<sup>9</sup> Schäffner include în competența lingvistică și ceea ce ea numește competență “comunicațională” și “metalingvistică” (2000).

<sup>10</sup> Löwe (2002: 154 ff) împarte acest subtip în competență intraculturală și competență interculturală.

inversării rolurilor când definește cultura ca traducere efectuată între linguacultura sursă și cea țintă (1994).

Antemenționata surmontare a obstacolelor se poate face grație competenței de transfer, un subtip definit de Neubert ca “Tacticile și strategiile de transformare a textelor L1 în texte L2” (2000: 12, trad. n.), precum și “dotarea mentală care constituie setul cognitiv sau abilitatea unice de compatibilizare a limbii, subiectului textului și competențelor culturale” (ib., trad. n.). La subtipurile menționate, Schäffner adaugă competența de cercetare, definită ca” [...] competență de strategie generală, care are ca scop abilitatea de a rezolva probleme specifice transferului intercultural de texte” (2000: 146), și încorporată de Neubert în competența de transfer. Concluzia care derivă logic din cele expuse mai sus e că efectuarea cu succes a transpunerii culturale nu înseamnă altceva decât aruncarea unei punți peste abisul dintre linguacultura sursă și cea țintă, sau, în ultimă instanță, între publicul sursă și cel țintă aflate în țări sau pe continente diferite.

În a sa “Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics” (2005, web), Gottlieb propune o taxonomie a traducerii, cu fundament semantic și cu următoarele subtipuri demarcate pe baza a patru parametri:

1 intra- vs intersemiotic (în funcție de identitatea sau non-identitatea semiotică între textele sursă (=TS) și țintă (=TT), cu cel intrasemiotic împărțit în

2 (a) izo-, (b) dia-, (c) super-, sau (d) hiposemiotic, în conformitate cu modificările apărute în compoziția semiotică a traducerii când (a) TS și TT utilizează acel(e)ași canal(e) de exprimare, (b) TS și TT recurg la canale diferite, (c) când TT folosește mai multe canale, (d) când TT folosește mai puține canale;

3 inspirațional vs convenționalizat (depinzând de gradele de libertate permise traducătorului)

4 traduceri care (a) rămân verbale, (b) introduc elemente non-verbale, (c) introduc elemente verbale, sau (d) rămân non-verbale (în concordanță cu prezența sau absența materialului verbal în TS și/sau TT (2005: 3, web).

Pentru ceea ce ne propunem să traducem în cercetarea de față, o importanță deosebită prezintă dichotomia inspirațional vs convenționalizat, descrisă mai în detaliu de Gottlieb și prezentată în cele ce urmează. Așadar, spre deosebire de subtipul convenționalizat, care “folosește într-un oarecare grad conversia bazată pe formule a textului sursă *en route* către textul țintă [...] [și] acesta rămâne transparent datorită unei legături directe ce se poate stabili între textele sursă și țintă”, cu “criterii de evaluare care se pot stabili ușor, deși nu întotdeauna unanim convenite” (Gottlieb, 2005: 4, trad. n.), traducerea inspirațională “apare în situații în care existența - și, mai precis, receptarea – unui text declanșează producerea altuia, care pornește de la cel dintâi”, iar textul care rezultă se raportează “la original într-un mod mai liber și mai puțin previzibil decât cel din traducerea convenționalizată” (id., 4-5; trad. n.). Se deduce din cele de mai sus că, în flagrant contrast cu textele sursă din traducerea convenționalizată, textul sursă obținut nu mai poate fi reconstituit din textul țintă (*cf idem*, p. 5).

În opinia noastră, cazul perfect pentru ilustrarea traducerii inspiraționale este transpunerea poeziei dintr-o limbă în alta. Dacă, de exemplu, bazându-ne pe taxonomia propusă de Gottlieb, am aplica clasificarea sa la descrierea traducerii de poezii, interpretate ca texte monosemiotice (= care comunică printr-un singur canal semiotic; cf Gottlieb, 2005: 2), diagrama semiotică rezultantă ar conține, cel mai probabil, următoarele trăsături: [+intrasemiotic, +interlingual] [+izosemiotice] [+inspirațional] [+TS verbal, +TT verbal]. Într-o abordare semantico-semiotică, din perspectivă gottliebiană, etapele cercetării prezentate *infra* ilustrează, pe rând, cazurile descrise în *Abstract, supra*.

## II. În loc de proem

Când am întreprins cercetarea de față trecuse deja mai mult de un sfert de veac de când, din pură întâmplare – sau dintr-o favoare a sorții, mai degrabă – am auzit, în timpul studenției, recitată de către una dintre colegele de cameră, cu specializarea franceză, poezia *Alicante* a lui Jacques Prévert, o adevărată bijuterie din coroana (*scil. seria*) numită de autor “*simples beautés*”. Acum, pentru o vorbitoare nativă de română, care se specializa în engleză și germană, doar vag familiarizată cu franceza, dar fără să o fi studiat sistematic, fascinația puternică exercitată de poezia în cauză ar putea fi considerată cel puțin bizară. Și, paradoxal, odată cu trecerea timpului, această fascinație a devenit și mai puternică. Singura schimbare pe care maturizarea a adus-o cu sine a fost reconcilierea produsă între inimă și rațiune, în sensul că a dispărut teama că o analiză de finețe a poeziei ar putea să distrugă magia primei lecturi – audiții, în cazul nostru.

## III. Expunerea și descompunerea forței proteice a limbii: miracolul sublim de creare a “sfintei simplități”

Nina Cassian este cea care ne-a întărit convingerea că reacția noastră în timpul primei audiții a poeziei a fost una normală, pentru că, așa cum afirmă poeta, există această tendință la cititorii lui Prévert de a cădea pradă farmecelor poeziilor sale încă de la primele versuri, mai precis, avem de-a face cu o “dragoste la prima lectură” (*Poeme: 5*). De aceea, întrebarea care a declanșat curiozitatea noastră științifică a fost: care este secretul liricii prevertiene, în virtutea căruia acesta reușește să inducă cititorilor o reacție de o asemenea intensitate încă de la prima poezie? Drept pentru care am urmărit firul logic, despicat în patru, și a rezultat cercetarea de față.

*Alicante*

Une orange sur la table  
Ta robe sur le tapis  
Et toi dans mon lit  
Doux présent du présent  
Fraîcheur de la nuit  
Chaleur de ma vie

Însuși titlul poeziei sună ca o incantație și relevă, în același timp, natura duală a textului: realism teluric care glisează treptat spre un miraj suprarealist. De ce? Pentru că Alicante poate fi interpretat ca având o dublă referință: toponimică și metonimică, mai precis, aceasta trimite, într-un prim sens, la un oraș situat în sud-estul Spaniei, iar în celălalt, la vinul cu același nume originar din localitatea respectivă<sup>11</sup>.

La prima vedere primul vers pare a fi un exemplu tipic de natură moartă. Dar cu Prévert nu se știe niciodată, cu alte cuvinte nu e nimic așa cum pare. Iar dacă *table* (=masă) nu poate aspira la o semnificație ezoterică, ne reorientăm rapid spre *orange*. De ce, dintre toate fructele, poetul s-a decis să îl facă pe acesta protagonistul semantic al primului vers? Apărătorii realismului ar putea răspunde sec: pentru că acesta era fructul la care se uita poetul când l-a vizitat Caliope. O explicație care nu ne convinge, așa că plecăm “în căutarea sensului pierdut”.

Dacă e să ne luăm după titlu, poetul ar fi putut alege strugurii (franc. “raisin”) sau mărul (franc. “pomme”), anticipând

---

<sup>11</sup> Ipoteza noastră e coroborată și biografic de excursia făcută de Prévert în 1936 (la un an după divorțul de Simone Dienne) în Insulele Baleare, în compania proaspetei sale iubite, actrița Jacqueline Laureant, Insulele Baleare aflându-se foarte aproape de Alicante.

astfel povestea edenică de dragoste la care se face aluzie în versurile din final. Dacă dăm un *search* într-un dicționar de simboluri pentru a afla care sunt conotațiile lexemului *portocală*, descoperim că numărul mare de sâmburi îi conferă atributul fertilității. Tocmai de aceea în Vietnam se dădeau portocale proaspeților căsătoriți, iar în China antică o portocală dăruită unei tinere reprezenta o cerere în căsătorie (cf Chevalier & Gheerbrant 1994 III: 121). O altă posibilă cauză a preferinței lui Prévert e bivalența semantică a cuvântului: *orange*, cu sensul de pom, sau fruct, și *orange*, cu sensul de culoare portocalie. Urmând firul logic al demersului nostru, căutăm din nou în dicționarul de simboluri și aflăm că, datorită situației sale în spectrul de culori între roșul chtonic și celestul galben auriu, această culoare este considerată cea mai actinică și, de aici, echilibrul perfect între spirit și libidou. Totuși, dacă balanța se înclină într-o parte sau în cealaltă, atunci culoarea tinde să preia conotațiile extremelor, mai precis a adorării divine sau a desfrâului (id., 121-122).

Datele colectate până în acest moment vin în sprijinul perspectivei noastre dichotomice asupra poeziei, pentru că *Alicante* e un exemplu de echilibru perfect între libidoul la care fac referire primele trei versuri și spiritualitatea care transpare clar din ultimele trei. Roșul chtonic apare cel mai pregnant în versurile al doilea și al treilea, unde *robe* (=rochie), *tapis* (=covor) și *lit* (=pat) delimitează sfera mundană, pe când *fraîcheur* (=răcoare; răceală), *nui* (=noapte) și *chaleur* (=căldură) din ultimele versuri reprezintă aluzii mai mult sau mai puțin transparente la strălucirea îndepărtată a spiritului celest.

Ipoteza naturii duale pe care o propunem e coroborată, de fapt, de semantica majorității constituentilor nominali utilizați. Mai precis, *robe* mai are și sensul de “coaja anumitor fructe, legume, sau chiar pielea animalelor” (cf Șăineanu 1928: 702), purtând astfel cititorul spre o zonă mai intimă, iar *lit* sporește gradul de intimitate prin al doilea sens al său, de “lenjerie de pat”.

Pe de altă parte, abstractele *fraîcheur* și *chaleur*, din zona crepusculară a poeziei, pot căpăta sensurile figurate de “delicatețe, prospețime”, și respectiv “ardoare, incitare”, devenind astfel erotofore.

O analiză și mai în profunzime a primei părți evidențiază, sinoptic, un *crescendo* magnific de la

a) Natura moartă a primului vers, fără nici o prezență umană, trecând prin

b) Aluzia delicată indirectă a celui de al doilea la locuința umană (“**Ta** robe sur le tapis”). Folosirea pronumelui posesiv *ta* ca determinant al lui *robe* are și funcție anaforică și funcție cataforică, adică îl trimite pe cititor înapoi, la scena naturii moarte, și înainte, către un *denouement* imprevizibil. Merită menționat și faptul că ajută, în același timp, la întreținerea *suspense*-ului, pentru că nu se știe dacă posesoarea rochiei a plecat deja - și îl vom auzi pe poet descriind “chinurile zadarnice ale dragostei” – sau dacă e încă acolo, dezvăluindu-și frumusețea nudă singurului om care o poate face faimoasă.

c) Prezența sublimă a iubitei, în al treilea rând (“Et **toi** dans mon lit”): juxtapunerea pronumelui personal *toi* – care exprimă proximitatea nemediată a interacțiunii *face à face* – și a circumstanțialului *dans mon lit* – care indică spațialitatea în segmentul său de maximă intimitate – reprezintă zona cu cel mai intens impact teluric din *Alicante*.

Ca mărturie a importanței sale cruciale în poezie stă și faptul că acest al treilea vers e singurul în care nu apare consoana *r*, ceea ce ar putea sugera starea ideală de armonie. Doar cea de echilibru perfect o poate depăși, iar aceasta se întâmplă în versul al patrulea, în care poetul și creatorul de umor lingvistic își dau

mâna pentru a realiza un efect sinergic unic<sup>12</sup>. Jocul de cuvinte implică aici două perechi de omofone: *doux* (=dulce) vs *du* (= *a(l)*); exprimă determinarea atributivă: genitivul descriptiv), și *présent* (=dar, cadou) vs *présent* (=timpul prezent), o strategie aplicată atât în vederea reconcilierii semului [+tangibil] al primelor două cuvinte cu semul [+abstract] al ultimelor două, cât și pentru a îndulci tranziția de la prima jumătate a poeziei, care stă sub semnul plăcerii carnale, la cea de a doua, dominată de spiritual.

Secvența lexică *doux présent* poate fi astfel interpretată, în această trecere lină, ca interfață, deoarece este un caz de frontieră în ceea ce privește transparența semantică. Mai precis, în acest context, adjectivul atributiv *doux* se pretează la două interpretări: una inerentă<sup>13</sup>, în conformitate cu dulceața senzuală – temă care revine pe parcursul primei părți a poemului (v. Alicante = vin dulce, portocală = fruct dulce) –, și una non-inerentă (*doux* = plăcut simțurilor; delicat, atrăgător), anticipând frumusețea spirituală reflectată de *fraîcheur* și *chaleur* ceva mai târziu. Jocul acesta magistral al referințelor directă și indirectă generează la rândul-i metafora quintesențială a iubitei, strategic plasată chiar în punctul în care poetul schimbă macazul de la senzual la imaterial.

O perspectivă sinoptică asupra poeziei pune în evidență o simetrie asemănătoare și pe axa verticală. Astfel, coloana din stânga, care cartografiază metamorfoza iubitei de la zeitățile păgâne la frumusețea eterică, se compune din cinci substantive plus un substitut nominal – pronumele *toi*, și fiecare

---

<sup>12</sup> *Obiter dictum*, Prévert a exploatat cu succes mecanisme comicogene precum polisemia, omonimia, transpozițiile și substituțiile semantice etc, îndeosebi în secțiunea de poezie satirică a volumului *Paroles*.

<sup>13</sup> Un adjectiv inerent caracterizează direct referentul substantivului determinat.

dintre acestea, în viziunea noastră, poate reprezenta treapta unei gradații, și anume:

- a) *Une orange*: femeia iubită – văzută ca simbol al fertilității – este concomitent mister sau adevăr (cf coaja groasă vs pulpa succulentă a fructului, o opoziție care ar putea sugera la fel de bine suferința prin care trebuie să treci pentru a ajunge la adevărata dragoste), pe care în această fază poetul încearcă să îl deslușească, respectiv scoată la iveală, prin intermediul plăcerii chthonice.
- b) *Ta robe*: ambele sensuri citate anterior (“rochie” și “coajă”) o surprind pe iubită dezbrăcându-se de false tabuuri sau convenții rigide (două dintre țintele preferate ale lui Prévert în poezia sa satirică). A se vedea în acest sens și expresia idiomatică *être sur le tapis* (= a ajunge în gura lumii, a fi bârfa satului/orașului).
- c) *Toi* (dans mon lit): perspectiva iubitei care stă întinsă goală pe pat nu e nimic altceva decât o aluzie voalată la relația lor consumată. Poetul descoperă în sfârșit secretul dragostei împărtășite și tocmai această revelație e de natură să îi convertească senzualitatea superficială în adorație profundă.
- d) *Doux présent*: pe măsură ce poetul descoperă virtuțile iubitei, nebănuite până atunci, se instalează treptat faza spirituală.
- e) *Fraîcheur*: cele două sensuri ale lexemului citate anterior (“răcoare” și “delicatețe”) indică faptul că, asemenea oricărei ființe umane, poetul ascultă, pe de o parte, ce îi dictează rațiunea – la care face apel frumusețea interioară – iar pe de alta, ce îi spune trupul, care vrea să dețină controlul, întrucât a fost primul care a descoperit-o pe iubită.

- f) *Chaleur*: Atât “căldură” cât și “ardoare; incitare” duc cu gândul la o emisie de energie, o energie care se acumulează pe parcursul poeziei și este atent ținută în frâu până ajungem la versul al patrulea, pentru a fi convertită în final în frumusețe radiantă.

O analiză minuțioasă a coloanei din stânga în raport cu axele verticală și orizontală aduce la suprafață corespondențe fascinante între cele șase trepte ale gradației discutate anterior. De exemplu, metafora primordială din primul rând, reprezentată de *orange*, poate fi lesne asociată cu fin cizelatul *doux présent* din al patrulea rând. *Robe*, folosit metonimic în rândul al doilea, poate fi relaționat cu *fraîcheur* din al cincilea rând (pielea iubitei e proaspătă și delicată), în timp ce *toi* din rândul al treilea trimite clar la *chaleur* în al șaselea rând (frumusețea radiantă a iubitei nude emană o căldură incitantă).

Același principiu dichotomic împarte coloana din dreapta în două zone: una spațială (*table – tapis – lit*) și una temporală (*présent – nuit – vie*). Symbolismul atașat celor trei cuvinte din zona spațială nu e însă nici pe departe omogen: două dintre acestea (*table* și *lit*) sunt privite drept bunuri de strictă necesitate, pe când al treilea (*tapis*) e mai mult un obiect de lux. În plus, la fel ca *robe* din același vers, acesta simbolizează convenția socială, pentru că împiedică oamenii să simtă frumusețea naturală simplă a pământului. Prin opoziție cu spațialitatea concretă, temporalitatea abstractă se desfășoară neîntrerupt până la final. Schimbarea operată aici e mai mult de natură incrementală, mai precis intervalul de timp crește în fiecare rând (*présent < nuit < vie*), trasând evoluția sentimentelor poetului de la pasiune ardentă la dragoste pe viață.

O comparație a primului cu ultimul vers indică aceeași direcție: actinica *orange* (exprimând sentimente intense, însă de scurtă durată) este sublimată în dragoste caldă și pură (*chaleur*), destinată să dureze o eternitate (v. *ma vie*). Pe de altă parte, *ma vie*

trimite pe diagonală la *une orange*, ca simbol al fertilității. Mergând mai departe pe firul raționamentului, avem toate motivele să conchidem că goana erotică a poetului se încheie aici, dar nu oricum. Iubirea s-a mistuit și a renăscut, ca pasărea Phoenix, din propria cenușă, numai că de data aceasta a căpătat o dimensiune nouă, mai matură, spirituală. Așa cum indică chiar titlul, mesajul pe care îl transmite poetul e, cel mai probabil, că tăria dragostei adevărate, la fel ca a vinului, nu numai că sporește odată cu trecerea anilor, dar, paradoxal, e autogenă, adică are acea forță rară de a se regenera.

Metamorfoza descrisă este cu atât mai deconcertantă, cu cât se constată cu surprindere că poezia nu conține nici un verb. De fapt, atât *Alicante* cât și *La Belle Saison* – poezia cu format similar care o precede în seria *Paroles* – seamănă cu oricare dintre cele 60 de colaje ale lui Prévert sau cu o pictură suprarealistă, care se distinge prin aceea că relaționează imagini și obiecte care, la prima vedere, nu au nimic în comun, într-o manieră onirică bizară<sup>14</sup>. Totuși, în pofida tuturor aparențelor, e imposibil să nu simți forța dramatică, care – la fel ca în *Bolero*-ul lui Ravel – crește pe măsură ce înaintăm cu lectura poeziei, o forță dramatică pe care Prévert o datorează abilităților sale de scenarist. Și, într-adevăr, primele trei versuri alcătuiesc un decor perfect pe orice scenă, decor care prinde viață sub ochii noștri prin focusarea alternativă a unei camere de filmat manevrată cu iscusință.

Adept fervent al patafizicii<sup>15</sup>, Prévert pune în joc o gamă întreagă de resurse pentru a crea dinamism într-o poezie fără verbe, de exemplu prin opoziția rime neregulate vs rime regulate,

---

<sup>14</sup> De altfel, Prévert a făcut parte între anii 1924 și 1930 din Mișcarea Suprarealistă Franceză.

<sup>15</sup> Patafizica este știința soluțiilor imaginare, inventată de dramaturgul francez Alfred Jarry, autor de farse simbolice, din care a descins ulterior teatrul absurdului.

prin folosirea versurilor cu număr diferit de picioare (par și impar: 7/6/5/6/5/5). Numărul descrescător de picioare (7>6>5) din primele trei versuri produce un efect similar unei lentile care se deplasează de la distanță către un prim-plan, creând astfel iluzia de mișcare, pe care Prévert o sugerează și prin recursul la tipare diferite de rimă, precum: rimă imperfectă sau oblică (*nuit/vie*), rimă bogată (“rime riche”: *présent/présent*)<sup>16</sup> și leonină (sau mediană: *doux présent/du présent*)<sup>17</sup>.

De fapt, tiparul rimelor ca atare (XAAYAA) desfide orice clasificare într-o anume categorie, dând impresia unui melange idiosincrazic de rime încrucișate (abab) și îmbrățișate (abba), sau, într-o altă interpretare, unei poezii cu rime regulate întrerupte de două versuri spin (“thorn lines”)<sup>18</sup>. Revenind la ecuația erotică a poeziei, X și Y sunt variabilele, semnalizând schimbarea de la senzual la spiritual, în timp ce celelalte versuri (AAAA) indică faptul că, deși sentimentele poetului au căpătat o nouă dimensiune, intensitatea lor a rămas aceeași. Privite din alt unghi, aceste patru versuri cu rimă regulată par că îmbrățișează tandru versul al patrulea (*Doux présent du présent*), ceea ce vine să susțină afirmația că acesta este versul chintesențial al poeziei.

Fluiditatea în liberul de verbe *Alicante* este realizată și prin punerea în mișcare a energiei imanente simțurilor. Așadar, poezia se adresează sinergic următoarelor patru simțuri:

- a) Vizual: *Alicante, orange, table, robe, tapis, toi, lit, présent<sub>(1)</sub>*;
- b) Gustativ: *Alicante, orange, table* (asociat de regulă cu mâncarea), *toi* (prin preluarea metaforică a trăsăturilor senzuale de la *orange* din primul vers), *doux*;

---

<sup>16</sup> Un cuvânt rimează cu omonimul său.

<sup>17</sup> Rimă care apare la cezură și final de vers într-un singur vers.

<sup>18</sup> Un vers fără rimă într-un pasaj cu rime.

- c) Olfactiv: *Alicante, orange, robe, toi* (v. extensia metaforică explicată *supra*, care în acest caz se aplică ambelor lexeme, *orange* și *robe*), *lit, présent<sub>(1)</sub>* (tot datorită extensiei metaforice identică cu cea din cazul lui *toi*), *fraîcheur, chaleur*;
- d) Tactil: *Alicante, orange, table, robe, tapis, toi, lit, présent<sub>(1)</sub>, fraîcheur, chaleur*.

Analiza lexemelor care fac apel la simțuri se dovedește extrem de utilă, pentru că pune în lumină cuvintele cheie ale poeziei: *Alicante, toi* și *présent<sub>(1)</sub>*, adică punctele focale sinestezice pe care se concentrează toate cele patru simțuri. Efectul iubirii – experimentată prin intermediul poeziei și, indirect, de către cititor/ascultător – asupra poetului este foarte asemănător cu cel al îmbătării cu vinul spaniol *Alicante*: într-o primă fază îți tulbură creierul și îți stârnește senzualitatea (v. primele trei versuri, cu apogeul în *Et toi dans mon lit*), și apoi într-o a doua fază – *in-vino-veritas* – coboară în subconștient și scoate la suprafață sentimentele, dorințele și convingerile cele mai ascunse, mai precis cele pe care de obicei ți le reprimi când te trezești din beție, și anume că dragostea este în realitate un *doux présent* pe care ai face bine să îl păstrezi ca pe bunul cel mai de preț. Sentimentul din final al poetului este unul de *joie du vivre*, de extraordinară fericire: el pare să își fi găsit în sfârșit sufletul pereche<sup>19</sup>.

Și cu aceasta ajungem la o posibilă explicație pentru decizia paradoxală a lui Prévert de a expulza toate verbele din poezie. Dacă *La Belle Saison* – compusă în același mod, fără verbe – avea menirea de a se concentra asupra unui anumit moment al rutinei cotidiene, *Alicante*, cel mai probabil, încearcă să surprindă și imortalizeze această clipă unică de fericire pură. Mai mult chiar,

---

<sup>19</sup> O speranță deșartă, din păcate, pentru că în 1943 avea să se îndrăgostească de Janine Tricotet, viitoarea sa soție (1947) și mamă a fiicei sale, Michele (1946).

dacă acea curgere neîntreruptă a forței proteice a iubirii este sugerată și de absența semnelor de punctuație pe parcursul întregii poezii, atunci punctul final indică fără putință de tăgadă că poezia este o unitate în sine, ceea ce reflectă la rândul-i o evoluție completă a sentimentului invocat, de aici și atitudinea finală a poetului suprarealist, devenit între timp un romantic incurabil, de tip faustian: “Verweile doch! Du bist so schön!” (“Oprește-te [clipă], ești așa frumoasă!”).

#### **IV. Recompunerea forței proteice a limbii: recrearea “sfintei simplități”**

Deși pare la prima vedere o sarcină mult mai ușoară decât cea a descifrării sensurilor, traducerea în română a poeziei *Alicante* nu e tocmai floare la ureche.

##### *IV.1 Versiunea lui Gellu Naum*

El însuși poet suprarealist<sup>20</sup>, Naum și-a dedicat scrierile dezrădăcinării convențiilor literare vetuste mai degrabă decât a celor morale – cum a făcut Prévert –, într-o tentativă curajoasă de a apela la filozofie și matematică pentru o raționalizare a haosului și hazardului. Poezia sa își propune să șocheze cititorii, cu scopul ca aceștia să accepte noile convenții, fie prin juxtapunerea extremelor lingvistice (utilizarea de antonime) și filozofice (motive geometrice vs figuri amorfe, reprezentări zoomorfe vs umane), sau prin abolirea majusculilor și a semnelor de punctuație.

Față de cele prezentate *supra*, traducerea lui Naum a poeziei *Alicante* ne apare ca năucitor de cuminte:

---

<sup>20</sup> Aclamat de critici drept unul dintre cei mai buni traducători din limba franceză (Diderot, Stendhal, Prévert, Char).

“O portocală pe masă  
Rochia ta pe covor  
Și tu în patul meu  
Cadou gingaș al clipei  
Nocturna mea răcoare  
Căldura vieții mele.”  
(*Poeme*:14)

Singura circumstanță atenuantă care poate fi invocată în sprijinul versiunii sale etnodeviante, sau, mai bine zis, deviante în raport cu geniul<sup>21</sup> limbii, e o reacție de altfel perfect legitimă a discipolului de pioșenie în fața maestrului suprarealist.

Prima chestiune cu care nu suntem de acord e decizia lui Naum de a păstra fructul, al cărui semnificant în franceză (*orange*), mustind de conotații provocatoare, e la mii de ani distanță de românescul *portocală*, voluminos și total neeofonic – discuția va fi reluată mai jos, în subsecțiunea IV.2.

Următoarea discrepanță flagrantă este ignorarea completă a calamburului central (*Doux présent du présent*), ceea ce conduce la o scădere abruptă a măiestriei artistice. Traducătorul român încearcă să se redreseze prin recursul la epitetul “gingaș”, care face referire clară la frumusețea interioară a iubitei (v. în acest sens și Șăineanu 1928, p 252: *Doux, Douce ...3.Gingaș: voix douce*). În ceea ce privește vâna romantică perceptibilă în versurile finale, Naum optează pentru folosirea predeterminativă a adjectivului *nocturna*<sup>22</sup>. Efectul se intensifică prin asocierea iscusită a acestui adjectiv cu *răcoare*, cuvânt care aparține

---

<sup>21</sup> Prin “geniu” înțelegându-se în acest context particular forța creatoare inerentă unei limbi.

<sup>22</sup> Chiar dacă nu există alt adjectiv care să se refere la noapte, majoritatea vorbitorilor nativi încă îl consideră cultism, preferând în locul acestuia perifriza prepozițională *de noapte* cu funcție atributivă.

registrului mai puțin formal. În plus, atât folosirea predeterminativă a adjectivelor, cât și recursul la asemenea lexeme diferite sinfazic sunt trăsături specifice romantismului românesc.

Așa cum e și de așteptat în cazul unui poet care defie convențiile literare, tiparul rimelor din original pare să fie ultima sa grijă. Prin urmare, acesta lipsește cu desăvârșire. Pe de altă parte, numărul descrescător de picioare pe parcursul primelor trei versuri este respectat cu strictețe (8>7>6) – chiar dacă au fiecare un picior în plus - și la fel e și alternanța de versuri cu număr par și impar de picioare. La final, însă, tiparul original este ignorat, versurile având un număr egal de picioare (7-7-7). Mai mult, ca și cum ar vrea să demonstreze că, în opinia sa, aceste versuri sunt la egalitate în raport cu importanța atribuită în poezie, traducătorul român își arogă dreptul de a insera un cuvânt care nu apare în original, *mea*, în versul al cincilea, tocmai pentru ca numărul de picioare să rămână același.

Acestea fiind scrise, considerăm că traducerea lui Naum este destul de fidelă, atât în ceea ce privește sensul, cât și lipsa constrângerilor formale clasice. Păcatul său capital este faptul că nu reușește să transmită cititorului român întreaga pleiadă de conotații discutate în secțiunea anterioară, privându-l astfel de bucuria de a descoperi complexitatea care se ascunde în spatele aparentei simplități din cele șase rânduri.

#### *IV. 2 Versiunea noastră: re-traducere deferentă vs diferită*

Traducerea pe care o propunem este următoarea:

Un mango pe noptieră  
Rochia ta pe cover  
Și tu în dormitor

Deliciu-n dar, dar temporar<sup>23</sup>

Al nopții crud fior

Al vieții mele dor.

Întrucât o privire fugară asupra versiunii noastre e de natură să ne aplice eticheta de *traduttore traditore*, glosa amplă care urmează prezintă motivația opțiunilor exprimate și a modificărilor operate.

O primă opțiune este substituirea portocalei cu mango, justificată prin:

a) Supradimensionata *portocală* (patru silabe; v. origine neogrecă: *portokáli*, cf Coteanu & Seche 1998: 827) sfidează eufonia prin comparație cu sprintena *orange* (origine arabă: *nāranj*, cf Schwarz et al 1990: 1009).

b) Pe lângă faptul că alterează muzicalitatea primului vers, numărul mai mare de silabe din *portocală* împinge inevitabil cezura spre sfârșitul versului, și, odată cu aceasta, distrage și atenția de la conotațiile simbolice ale fructului, cf:

	“Une orange	//	sur la table”
(Prévert)	3 silabe		4 silabe
	Un mango	//	pe noptieră
(Măciucă)	3 silabe		5 silabe
	“O portocală	//	pe masă”
(Naum)	5 silabe		3 silabe

---

<sup>23</sup> O altă opțiune în procesul de reconstituire a versului din original, la care am renunțat ulterior, preferând alternativa cu calambur, a fost *Deliciu-n dar în timp fugar*.

O altă opțiune mai inspirată din punct de vedere fonetic – prin comparație cu *portocala* lui Naum – ar fi fost *piersică* (3 silabe), care, grație formei sale rotunde și coajei delicate prezintă, în plus, avantajul de a conota frumusețea virgină la apogeu. Cu toate acestea, surplusul ritmic, mai precis silaba suplimentară, nu e nici pe departe dezavantajul cel mai mare al lexemului *piersică*. Ceea ce zgârie timpanul cititorilor sensibili (*scil. avizați*) e sibilanta *s*, un adevărat pericol pentru eufonia poeziei. În fine, al treilea motiv pentru care nu am folosit *piersică* e faptul că, prin opoziție cu portocalele exotice, piersicile sunt fructe românești indigene, detaliu ce poate atenua aura de mister care învăluie iubita.

Cu *mango* pericolul acesta dispare, ba mai mult, poate fi asociat în subconștient, prin intermediul rimei, cu *tango*, construind astfel cuplul amoros (v. engl. *It takes two to tango* = e nevoie de doi pentru un tango).

O altă licență translatorială folosită e înlocuirea cuvântului *masă* cu *noptieră*, cu intenția de a:

- a) Compensa ritmic piciorul lipsă, cf:  
“Un orange sur la table” (7 picioare)  
Un mango pe masă (6 picioare)
- b) Egala – chiar dacă nu într-un totu (cf “Un mango pe noptieră) efectul eufonic obținut de Prévert prin uzul multiplu al consoanei *r*, cf “Une orange sur la table/ Ta robe sur le tapis” (pe tot parcursul poeziei, cu excepția versului al treilea)
- c) Compensa semantic lipsa cuvântului *pat*, prefigurând întrucâtva versul care urmează (*noptiera* e de obicei plasată în proximitatea patului, în dormitor).

A treia schimbare importantă e înlocuirea lexemului *pat* cu *dormitor*. Am procedat așa din motive de rimă, în primul rând. Respectarea ritmului – număr descrescător de picioare pe parcursul primelor trei versuri – ne-a impus omiterea posesivului

*meu* (=mon). Rolul semantic atașat cuvântului *dormitor* e identic cu cel inclus în descrierea semantică a lui *pat*, și anume Locus. Singura diferență o reprezintă semul [mărime], care indică încorporarea semantică a lui *pat* de către *dormitor*, și modifică semnificativ dinamica celor trei versuri. Astfel, chiar dacă am reușit să menținem acel *ostinato* din *Alicante* care amintește de *Bolero*-ul lui Ravel, versiunea noastră nu mai reflectă tehnica de prim-plan folosită de Prévert. Ceea ce pierde în minuțiozitate, versiunea noastră câștigă, însă, în subtilitate, prin aceea că *dormitor*, fără a face referire la un obiect anume, permite o aluzie și mai voalată la senzualitatea latentă.

Dar piatra de încercare pentru orice traducător e, indubitabil, versul al patrulea. Conștienți că am sacrificat destul de multe până acum, ne-am decis să nu cedăm tentației de a renunța la calambur. După mai multe încercări eșuate, un moment de inspirație a dat naștere la *Deliciu-n dar, dar temporar*, chiar dacă a trebuit să sacrificăm și aici numărul de picioare – care îl depășește cu două, nu cu unul, pe cel din versul anterior. Jocul de cuvinte îl realizează echivalentul semantic al franțuzescului *présent*<sub>(1)</sub>, *dar*<sub>(1)</sub> (= subst. ”cadou”) și omofonul său *dar*<sub>(2)</sub> (= conj. ”însă”). Virgula inserată e indispensabilă realizării calamburului, cum e și reconfigurarea corespunzătoare a peisajului prozodic. Echivalentul românesc al lui *présent*<sub>(2)</sub> - cu trimitere clară la un sentiment efemer – este *temporar*, care prezintă în plus avantajul de a recrea, împreună cu *dar*, rima leonină a originalului, cf *Doux présent/du présent* și *Deliciu-n dar/dar temporar*.

Am aplicat strategia inversă în cazul ajectivului *doux*, redat semantic prin substantivul românesc *deliciu*, care se adresează deopotrivă vălului palatin și ochiului. O opțiune mai adecvată ar fi fost adjectivul *delicios*, însă, din motivele de rimă invocate, singura posibilitate ar fi fost uzul predeterminativ al acestuia, pe care majoritatea vorbitorilor nativi l-ar considera emfatic, sau, mai

rău, l-ar interpreta ca purtător de conotații frivole (cf *Delicios dar*, ...bună bucațică!).

În flagrant contrast cu această ultimă interpretare, *Deliciu-n dar* e un echivalent mai adecvat pentru franțuzescul *Doux présent*, poate chiar datorită faptului că nu prea se folosește în vorbirea cotidiană. Apariția unui picior în plus în prima jumătate a versului ne-a determinat să folosim forma scurtă a prepoziției, cu *î* omis (cf *în dar*). De fapt, avem de-a face aici cu o atributivă camuflată, eliptică de verb (cf *Deliciu* (care mi-a fost dat) *în dar*), cu *-n dar* funcționând ca sinonim sintactic al participiului *dăruit*.

Tușa romantică o trasează în versurile cinci și șase topica inversată: perifriza nominală predeterminativă + substantiv determinat, cf *Al nopții ... fior*, *Al vieții ... dor*, în locul secvenței obișnuite *fior ... al nopții*, *dor al vieții*.

Și, din nou, din motive de rimă, a trebuit să eliminăm *răcoare* ca potențial echivalent al lui *fraîcheur*, preferând în schimb polisemanticul *fior*, purtător de conotații pozitive – de bucurie, entuziasm - și negative deopotrivă – senzația de frig, cauzată de frică sau descurajare. Cu toate că s-a dovedit extrem de benefică în redarea conceptului cheie al versului, această ultimă manevră a lăsat versul cu un picior lipsă, precum și cu o serie semantică incompletă, pentru că nu apar nicăieri proștețimea, gingășia încorporate în *fraîcheur*. Cel care ne-a ajutat să remediem ambele probleme a fost adjectivul *crud*, care, împreună cu *fior*, contribuie și la quasireduplicarea tabloului fonetic al versului (A se vedea în acest sens dubla ocurență și poziția consoanei *r* în cuvântul franțuzesc și în secvența lexematică românească: *fraîcheur – crud fior*). O altă trăsătură a adjectivului în cauză care îl face și mai atractiv este conotația negativă a acestuia sugerată de al doilea sens al său (“nemilos”), în conformitate cu bivalența semantică a substantivului pe care îl determină.

În fine, atât de dragul consecvenței, cât și al motivelor enumerate, în al șaselea vers am înlocuit *căldură* (echivalentul semantic al lui *chaleur*) cu mai puțin abstractul, dar extrem de ofertantul *dor*, cu cinci sensuri cu referință directă la tema poeziei, cf: ”1. Dorință puternică de a vedea sau de a revedea pe cineva sau ceva drag, de a reveni la o îndeletnicire preferată; nostalgie [...] 2. Stare sufletească a celui care tinde, râvnește, aspiră la ceva; năzuință, dorință 3. Suferință pricinuită de dragostea pentru cineva (care se află departe) [...] 5. Poftă, gust (de a mânca sau de a bea ceva) [...] 6. Atracție erotică [...]” (*DEX*: 316).

Această gamă vastă de sensuri constituie unul dintre cele două motive principale în virtutea cărora *dor* poate fi considerat punctul focal, cheia transpunerii noastre. Al doilea motiv trebuie pus în legătură cu acea paradoxală omnisciență a traducătorului care are fericirea de a fi contemporan cu autorul originalului. Cu alte cuvinte, chiar dacă nu ne-am putut bucura de acest privilegiu, de a relaționa poezia lui Prévert cu informații “la prima mână” despre autor, ne-am bazat traducerea pe fapte biografice cernute cu foarte mare rigurozitate. Și tocmai aici se vede cel mai bine discrepanța dintre poet și traducător în ceea ce privește cronologia: viziunea celui dintâi asupra a ceea ce creează este una eminentemente prospectivă, pe când a celuiilalt asupra a ce recrează este clar retrospectivă. Și aceasta, la rându-i, explică fericirea pură a lui Prévert când contemplă ceea ce – își imaginează el, cu naivitate – este dragostea vieții sale (*Chaleur de ma vie*), prin contrast cu *Al vieții mele dor*, care nu ridică asemenea pretenții la o fericire eternă, ci mai degrabă la shakespearianul “love’s labour’s lost” (“chinurile zadarnice ale dragostei”) – diferența dintre cele două viziuni fiind generată tocmai de o privire furișă la anii 1943, 1946 și 1947 din biografia sa.

Originea însăși a cuvântului *dor* (Lat. pop. *Dolus* (< dolere “a dura”), prin asociere cu sensul negativ al lexemului *crud*, trimite la o nouă dimensiune pe care traducerea noastră o

introduce: aceea a suferinței cauzate de dragoste, sau, altfel spus, a perspectivei mai puțin fericite a unei iubiri stinse sau neîmpărtaşite. Sigur că această notă de-a dreptul neliniștitoare în care încheiem ar fi mai în ton cu un poem intitulat *Lachryma Christi* – un vin dulce, dar picant, din struguri cultivați pe Vezuviu – dar, dacă e să luăm de bună logica versurilor patru și cinci din originalul lui Prévert, precum și jocul semantic din ultimele versuri (v. opoziția *fraîcheur* <=> *chaleur*), atunci noțiunea de iubire eternă nu mai e atât de clară.

Drept urmare, ceea ce realizează versiunea noastră este o schimbare de perspectivă, de la prezentul auctorial – adică trecut, în viziunea cititorului zilelor noastre – către un viitor anterior accelerat – în viziunea aceluiași. Sau, într-o exprimare mai metaforică, sugerează că, deși profund îmbătat de acest sentiment frumos, în realitate poetul nu era nici pe departe la capătul căutărilor pentru a-și găsi iubirea de-o viață.

Cu povara acestei perspective ușor modificate în minte, ne-am dat silința să nu schimbăm peisajul prozodic. Din păcate, modificarea celei dintâi se putea realiza doar cu sacrificarea celui din urmă. Totuși, chiar și așa, cu acel picior în plus la fiecare vers, față de original – am reușit să respectăm alternanța impar/par, deși nu în ordinea din original, cf Prévert : impar/par/impar/par/impar/impar, Măciucă : par/impar/par/par/par/par. La fel și diferența de număr de picioare între versurile consecutive, cu excepția versului al patrulea, care, dată fiind simetria impusă de rima leonină, nu putea să aibă decât un număr par de picioare, cf Prévert : 7/6/5/6/5/5 ; Naum : 8/7/6/7/7/7, Măciucă : 8/7/6/8/6/6. Întrucât a doua parte a poeziei este cea care, cum se spune în jargonul cinematografic, dispăre de pe ecran în acorduri muzicale, am considerat oportun – spre deosebire de Naum – să respectăm tiparul descrescător al originalului.

Și pentru că am adus muzica în discuție, ajungem acum la un alt punct forte al poeziei: muzicalitatea.

## V. Transpunerea forței proteice a limbii în puterea magică a muzicii

Ca de altfel toată poezia sa, și acest poem se pretează fabulos la punerea pe note<sup>24</sup>. Muzicianul care și-a dedicat talentul potențării lirismului acestei nestemate prevertiene a fost Chuck Perrin. *Mutatis mutandis*, când pune o poezie pe note, compozitorul o recrează de fapt în manieră *sui generis*. În cazul nostru, o manieră cu care doar un ascultător familiarizat cu stilul lui Prévert poate să empatizeze. Dar și așa, când am ascultat prima dată *Alicante*-le lui Perrin, trebuie să mărturisim că am rămas puțin descumpăniți, și a fost nevoie de mai multe audiții ca să identificăm principalele strategii folosite și să acceptăm, într-un final, versiunea sa muzicală.

De exemplu, jocul dintre rimele regulate și neregulate este redat prin întreruperi de ritm – o bătaie da, una nu. Apoi, anumite linii melodice, care la prima vedere (*scil.* audiție) par a fi în disonanță cu tema, nu fac decât să reamintească ascultătorului că, pe lângă convertirea cuvintelor în elemente ritmice, această artă magică are misiunea mult mai importantă de a scoate la iveală sensuri noi, mai precis conotații pe care nici cel mai abil critic literar nu și le-ar putea imagina<sup>25</sup>. Și totuși, în ciuda tiparului melodic complex, dacă o analizăm în detaliu, versiunea lui Perrin reușește să impresioneze, în ansamblu, printr-o frumusețe simplă, discretă, în ton cu cea a poeziei prevertiene.

---

<sup>24</sup> Joseph Cosma – un muzician ungar pe care poetul îl cunoștea încă din 1934 – a fost colaboratorul de nădejde al lui Prévert în domeniul muzical. Alte celebrități care au cedat farmecului poeziei sale au fost: Yves Montand, Juliette Gréco, Jacques și Marianne Oswald, Serge Reggiani.

<sup>25</sup> În jargon traductologic, se poate spune că muzica are o natură aditivă în comparație cu poezia, deoarece poate să redea prin compensație cuvinte și fraze pe care traducătorul mai puțin iscusit ar face bine să le lase netraduse, decât să riște alterarea frumuseții lor originale.

Și mai important, însă, e faptul că transformarea unei forme de artă în alta este însoțită de una secundară, a energiilor. Și dacă ultimele trei versuri ale poeziei sublimă sexualitatea, ridicând-o la rang de spiritualitate, grație tradaptării lui Perrin, în ultimă instanță, *Alicante* transcende spiritualul și se înalță spre tărâmul divin.

## Bibliografie

- AGAR, M. (1994): *Language Shock: Understanding the Culture of Conversation*, New York, William Morrow
- BAKER, M. (1992) *In Other Words: A Coursebook on Translation*, London, Routledge
- BAKER, M. (ed.) (1998): *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*, London, Routledge
- BENJAMIN, W. (2002): "The task of the translator", in *Selected Writings*, Cambridge, Harvard University Press, pp 253-263
- BIDU-VRÂNCEANU, A., CĂLĂRAȘU, Cr., IONESCU-RUXĂNDIOIU, L., MANCAȘ, M., PANĂ-DINDELEGAN, G. (1997): *Dicționar general de științe. Științe ale limbii*, București, Ed. Științifică
- CATFORD, J. C. (1965): *A Linguistic Theory of Translation*, London, Oxford University Press
- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. (1994): *Dicționar de simboluri*, III (P-Z), București, Editura Artemis = DS
- COTEANU, I., SECHE, L., SECHE, M. (coords) (1998): *Dicționarul explicativ al limbii române*, 2nd edition, București, Univers Enciclopedic
- \* \* \* *Dicționarul Oxford Explicativ* (2004): București-Oxford-London, Litera Internațional-Oxford University Press-Dorling Kindersley Limited = DOE
- DUCROT, O., SCHAEFFER, J.-M. (1996): *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, București, Ed. Babel

- FLEISCHMANN, E. (2004): “Zum Begriff der translatorischen Kulturkompetenz und dem Problem ihrer Vermittlung”, in Fleischmann, E., Schmitt, P. A., Wotjak, G. (Hrsg.), *Studien zur Translation* 14, Tübingen, Stauffenburg, pp 323-342
- FRIEDRICH, P. (1989): „Language, ideology, and political economy”, *American Anthropologist*, Vol. 91, pp 295-312
- GADAMER, H.-G. (1993): “Lesen ist wie Übersetzen”, in *Gesammelte Werke VIII, Ästhetik und Poetik I*, Tübingen, Mohr Siebeck, pp 279-285
- GAMBIER, Y., 2004, “Tradaptation Cinématographique”, in Orero, P. (ed.), *Topics in Audiovisual Translation*, Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins, pp 169-181
- GRICE, P. (1975): “Logic and conversation”, in Cole, P., Morgan, J. (eds.), *Syntax and Semantics* 3. Speech acts, New York, Academic Press, pp 41-58
- HĂISAN, D. (2014): *Proza lui Edgar Allan Poe în limba română*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință
- HORNBY, A. S. (1992): *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, Oxford, Oxford University Press
- LEFEVERE, A. (1992): *Translation/History/Culture. A Sourcebook*, London, Routledge
- LEVIȚCHI, L. (1973): *Dicționar român-englez*, București: Editura științifică = DRE
- \* \* \* *Longman Dictionary of English Language and Culture*, (2003): Essex, Pearson Education Limited = LDEL
- LÖWE, B. (2002): “Translatorische Kulturkompetenz: Inhalte-Erwerb-Besonderheiten”, in Best, J., Kalina, S. (Hrsg.), *Übersetzen und Dolmetschen. Eine Orientierungshilfe*, UTB2329, Tübingen, Francke, pp 148-161
- NEUBERT, A. (2000): “Competence in Languages, and in Translation”, in Schäffner, Chr., Adab, B. (eds.),

- Developing Translation Competence*, Amsterdam, John Benjamins, pp 3-18
- NIDA, E. A. (1975): *Language Structure and Translation*, Stanford, Stanford University Press
- NORD, B., (2004): “Wer nicht fragt, bleibt dumm – Recherchekompetenz als Teil der Translationskompetenz”, in Fleischmann, E., Schmitt, P. A., Wotjak, G. (Hrsg.), *Studien zur Translation* 14, Tübingen, Stauffenburg, pp 173-181
- PRÉVERT, J. (1965): *Poeme*, București, Editura pentru Literatura Universală
- PRÉVERT, J. (1997): *Paroles*, Éditions Gallimard
- RICŒUR, P. (2006): *On Translation*, London – New York, Routledge
- SCHÄFFNER, Chr. (2000): “Running before Walking? Designing a Translation Programme at Undergraduate Level”, in Schäffner, Chr., Adab, B. (eds.), *Developing Translation Competence*, Amsterdam, John Benjamins, pp 143-156
- SCHLEIERMACHER, F. (1969): „Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens”, in Störig, H. J. (ed.), *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, pp 38-70
- SCHWARZ, C. et al., (eds.) (1990): *Chambers English Dictionary*, Edinburgh-New York-Toronto, W&R Chambers Ltd = *CED*
- SPERBER, D., WILSON, D. (1995): *Relevance: Communication and Cognition*, Oxford: Blackwell Publishers
- STEINER, G. (1992): *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press
- STÖRIG, H. J. (Hrsg.) (1969): *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft
- ȘĂINEANU, C. (1928): *Dictionnaire Français-Roumain*, Bucarest, Imprimerie „Cultura Națională” = *DFR*

- \* \* \* *The Concise Oxford Dictionary of Quotations* (1981):  
Oxford-New York, Oxford University Press = *COD*
- VERMEER, H. J., Reiß, K. (1984): *Grundlegung einer allgemeinen  
Translationstheorie*, Niemeyer

### **Webografie**

- GOTTLIEB, H., „Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics”, in *MuTra 2005- Challenges of Multidimensional Translation*, Proceedings of the Marie Curie Euroconferences, Saarbrücken, 2-6 May 2005, Part I: Positioning Multidimensional Translation; online address: [http://www.euroconferences.info/proceedings/2005\\_Proceedings/2005\\_Gottlieb\\_Henrik.pdf](http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Gottlieb_Henrik.pdf) , retrieved on 08.08.2016